

BÁDER PETRA

Autofikció és metanarrativitás: Miguel de Unamuno hatása Salvador Elizondo műveire

A mexikói irodalom ötvenes évekbeli generációjához tartozó Salvador Elizondót a számos helyen alkalmazott, ám ennek ellenére továbbra is helytálló *grafomán* jelző használata mellett *kísérletezőként* is jellemezhetjük: nem csupán regényei és elbeszélései, de esszéi és naplói is arról tesznek tanúbizonyságot, hogy fő törekvése az irodalmi diskurzus határainak – ha nem is teljes áthágása, de legalábbis – elbizonytalanítása, méghozzá a nem-irodalmi (többek között filozófiai, tudományos, leíró, antropológiai, vallási, esztétikai vagy akár költészeti) diskurzusok szövegbe építése által. Az irodalmi diskurzussal folytatott kísérletezést a szerző műveivel foglalkozó kritikusok többsége az *anti-* előtaggal látja el, éppen ezért Elizondo nevét olyan alkotókkal említi egy lapon, mint Ezra Pound, James Joyce, Georges Bataille, Maurice Blanchot, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, Alain Robbe-Grillet, valamint a spanyol nyelvterületen Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges és Miguel de Unamuno. A felsorolt alkotók mindegyike más-más szempontból vonatkoztatható Elizondo írásaihoz – ezen szempontok gyakran túllépnek a pusztán irodalmi perspektíván, ezzel is alátámasztva a mexikói szerző prózájának sokszínűségét. Annak ellenére, hogy a legtöbben két nagyregényét¹ választják elemzésük tárgyául, novellisztikája is említésre méltó; jelen elemzés tárgyát az *El grafógrafo* címet viselő elbeszéléskötet alkotja, amelyről 1972-es megjelenéséhez képest nagyon későn, csupán néhány évvel ezelőtt született meg az első átfogó irodalomkritikai munka.² Ez nem csupán a kötet elemzésére törekszik, hanem egyenesen – és helyesen – az egész életmű tetőpontjaként jellemzi a variáció alapelvén nyugvó antológiát. Ezt az értelmezést követve jelen tanulmány azt tűzi ki céljául, hogy az autofikció és a metanarrativitás elméleti apparátusát felhasználva feltárja az elizondói életmű vonatkozó elemeit, illetve ezzel párhuzamosan – a

¹ *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965), illetve *El hipogeo secreto* (1968).

² Lásd Claudia L. GUTIÉRREZ PIÑA doktori értekezését (*La estrategia escritural en El grafógrafo de Salvador Elizondo*, El Colegio de México, 2013), ill. lásd átdolgozott és aktualizált verzióját: GUTIÉRREZ PIÑA 2016a.

Jorge Luis Borgesre is nagy hatást gyakorló – Miguel de Unamuno gondolataira támaszkodva felvázolja egy összehasonlító elemzés lehetséges pontjait.

Az egyik vele készült interjú során megkérdezték Elizondót, hogy az Unamuno mesterművének tekintett *Köd* milyen hatással volt *El hipogeo secreto* című regényére, ám ő kikerüli az egyenes választ: „ez annak köszönhető, hogy ebben a műben [Elizondóéban] nincs különbség a fikció és aközött, amit Ön *metafikciónak* nevez. Csakis az írás létezik. Az írás terepén pedig – legalábbis számomra – nem létezik akadály vagy határvonal egyik és másik között” (HÖLZ 1995, 125).³ Annak ellenére, hogy a kérdésre adott válaszában Elizondo nem említi a spanyol szerző nevét, írásművészetének igen fontos jellemzőjét tárja fel előttünk: a fikció és a metafikció⁴ közti határ elmosását, ami újabb bizonyíték „kánonellenes” törekvéseire. Ha egy harmadik fogalmat, az autofikciót⁵ is beemeljük az elizondói poétikáról alkotott diskurzusba, szinte már közhelynek számít az az állítás, miszerint a szerző regényei *ellenregények*. Az irodalomkritika a XX. század számos spanyol nyelvű megjelenésével kapcsolatban ugyanezzel a jelzővel illette például Julio Cortázar *Sántaiskoláját*, Macedonio Fernández és Pablo Palacio irodalmi projektjeit, illetve – a spanyol nyelvterületen kívül – a francia újregény (*nouveau roman*) képviselőinek írásait, köztük azt az Alain Robbe-Grillet-t is, akivel gyakorta párhuzamba állítják Salvador Elizondót. Jean-Paul Sartre a következőképpen jellemzi az ellenregény műfaját:

Az ellenregény követi a regény megjelenési formáját és körvonalait: szintúgy a képzelet szüleménye, fiktív szereplőket vonultat fel, akik elmesélik nekünk a történetüket. De ezt csakis azért teszik, hogy minél jobban összezavarjanak minket: a regény által próbálják megtagadni magát a regényt. Miközben a szerző felépíti, megírja a regényt, az a szemünk láttára egyúttal darabjaira is hullik: a regény igazából nem jön

³ Amennyiben másként nem jelzem, az idézeteket saját fordításomban közlöm.

⁴ A címben a *metafikció* helyett a *metanarrativitás* kifejezést használom; ez utóbbi olyan elbeszélői eljárást jelent, mely során a mű önmagára utal (önreferencia), ezzel pedig a metafikció (mint műfaj) létrehozásának egyik módja lehet (vö. MORA 2012, 44).

⁵ Jelen tanulmányban az *autofikció* fogalmát igen tág értelemben használom. Annak ellenére, hogy az 1977-ben, Serge Doubrovsky által megalkotott fogalom még a *valóságosság* és az *autenticitás* tengelye mentén tételezte a műfaj jellemzőit, a spanyol irodalomelmélet és -kritika hamar átvette és átalakította az autofikció jelentését, ezzel együtt a diakronikus vizsgálat lehetősége is kialakult. Ana Casas összefoglaló tanulmányában a következő megállapítást teszi az autofikció fogalmával kapcsolatban: „Az önéletrajzi tér fokozatos bővülése már a XIX. század végén megkezdődött, ekkor hódította meg a regény műfaját: a szerzők mindinkább előnyben részesítették az egyes szám első személyű elbeszélő használatát, valamint a gyakori kitérőkkel, digressziókkal tűzdelt introspektív elbeszélésmódot, továbbá elutasították a cselekmény epizodikus felépítését és a kalandszerű események egymásutániságát, így az elbeszélés tárgyát mindinkább a szereplők (és maguk a szerzők) belső világa alkotta” (CASAS 2014, 9).

létre, hiszen nem is jöhet létre. [...] Ezekben a furcsa, nehezen besorolható művekben nem a regény műfajának végelgyengülése mutatkozik meg; csupán azt jelzik, hogy a gondolkodás korában élünk: olyan korban, amelyben a regénynek önmagáról kellene gondolkodnia (id. CHAPARRO DOMÍNGUEZ 2013, 136).

Sartre véleményét leegyszerűsítve azt is mondhatnánk, hogy az ellenregény olyan irodalmi mű, ami csupán látszólag beszél el történetet, valójában ugyanis önmagáról beszél; tehát az elbeszélő helyett az (ön)reflexív diskurzust, a metanarrativitást részesíti előnyben.

Ami a novellát illeti, igen kevés elméleti szöveg foglalkozik az úgynevezett *ellen-novella* műfajával (már ha egyáltalán van ilyen); a spanyol nyelvterületen jól ismert Enrique Anderson Imbert elmélete, aki *Teoría y técnica del cuento* című művében megjegyzi: vannak olyan novellák, amelyek „a hagyományos elbeszélési módzatok ellenében” (ANDERSON IMBERT 2007, 18) íródnak. Ennek ellenére mégsem lelkesedik annyira ezért – az akkoriban új – műfajért, mint Sartre az ellenregényért: arra a következtetésre jut, hogy „egy olyan novella, ami aláássa a hagyományos elbeszélés modelljét, még nem feltétlenül ellen-novella. Ahogy a műfaji elnevezés is jelzi: az ellen-novella nem novella” (ANDERSON IMBERT 2007, 19). Ez a kijelentés ellentmond Sartre definíciójának, aki az ellenregény műfajának beemelésével nem tagadja, nem szünteti meg a regény létezését, sokkal inkább annak műfaji határait tágítja. Anderson Imbert a következőképpen támasztja alá véleményét: „rövid terjedelmének köszönhetően a novella egyetlen cselekményt ragad meg, amelyet szigorúan szerkesztett keretek között mutat be; ezen keretek olyannyira merevek, hogy jobban ellenállnak a formai lebomlásnak, mint a regényszerkezet. A novella technikáit tekintve újul meg; csak hogy a technikai kísérletezés nem képes arra, hogy érvénytelenítse a novella műfaját” (ANDERSON IMBERT 2007, 37–38).

A következőkben mindinkább eltávolodunk Anderson Imbert véleményétől – akit azóta a kísérleti novella számos képviselője megcáfolt –, és Sartre nyomán megpróbáljuk kiterjeszteni mind a regény, mind a novella határait; így az *anti-* vagy *ellen-* jelzőt a narrativitás, az elbeszélhetőség elleni nyílt támadásként értelmezzük, ami igen változatos formákat ölthet. Amennyiben Elizondo és Unamuno ide vonatkozó műveit tekintjük, olykor hasonló, máskor éppen ellentétes megoldásokkal találkozhatunk; mindketten az autofikció és a metanarrativitás felé nyitnak, mégis eltérő okokból: míg Unamuno a metafizika felől közelít ezekhez, Elizondo inkább az esztétikai szintre összpontosít.

A hasonlóságok feltárására hasznosnak találom beemelni az Unamuno *Köd* című regényének kritikai kiadásából kölcsönzött (*mono*)*diálogo*s fogalmát. A kritikai kiadást kísérő bevezető tanulmány szerzője, Mario J. Valdés hosszasan taglalja a dialógus jelentőségét a spanyol íróiás művében: kiemeli a Platónról eredeztethető dialektikai modell jelentőségét, amelyben az egymást kizáró ellentétek

együttélése, a köztük álló feszültség generálja a kommunikáció sikerességét (VALDÉS 2004, 11–12). A *mono-* előtag pedig Unamuno azon gondolatára utal, miszerint „a párbeszéd nem rendelkezik formai keretekkel, a beszélők képtelenek azt irányítani” (VALDÉS 2004, 13), és éppen ez teszi lehetővé, hogy valaki önmagával folytasson párbeszédet,⁶ ezáltal pedig létrejöjjön a belső feszültségekkel átítatott, önmagára utaló diskurzus. Ez a folyton fennálló, feloldást nem nyerő kettősség – ami nem mellesleg a posztmodern diskurzus és akár az ún. *ellen-diskurzus* jellemzője is egyben – a két szerző közti közös nevező, ami egyúttal azt is lehetővé teszi, hogy egyszerre két szövegszintű „mozgás” alakuljon ki: a centrifugális, kifelé kommunikáló erő (diálogo) és a centripetális, befelé kommunikáló erő (monológ).

Am ezek a megállapítások nem csupán Unamuno, hanem Salvador Elizondo műveire is vonatkoztathatók, a mexikói szerző ugyanis gyakorta építi írásait a szövegben fennálló ellentétek dialektikus viszonyára. Ez leginkább az *El gráfico*-ban jelent meg, *Diálogo en el puente* (Párbeszéd a hídon) című novellájában tükröződik; ahogy a cím előre jelzi, a két szereplő – feltételezhetően szeretők – összetalálkozik egy hídon, a köztük kialakult dialógust párbeszédes formában olvashatjuk (tehát teljes mértékben hiányzik a narráció). Az igen rövid szöveget szemügyre véve viszont azon nyomban egyértelművé válik, hogy a beszélgetőtársak szögesen ellentétes irányban haladnak; ezt az első sorokban megjelenő utak is előrevetítik: az egyik a szárazföld belseje felé indul, a másik viszont egy szigetcsoport felé, a nyílt tengerre (ELIZONDO 2013, 12). Ami első ránézésre – legalábbis formailag – párbeszédnek tűnik, valójában két párhuzamosan futó és egymástól mindinkább távolodó monológ.

Az Elizondo szövegeiben megjelenő ellentéteket egyaránt vonatkoztathatjuk a szövegekői utalások hálójára (párbeszéd más szövegekkel és diskurzusokkal, szövegven kívül tartó mozgás), illetve az – autofikciónak és a metanarrativitásnak is helyt adó – önreflexív, önmagára utaló diskurzusra (önmagával folytatott „párbeszéd”, a szöveg „középpontja” felé tartó mozgás). Az autofikció és a metafikció módozatainak kapcsolatáról írt tanulmányában Miriam Di Gerónimo megállapítja, hogy az irodalomtörténet első századaiban megjelenő két eljárás leginkább mégis a posztmodern stratégiákhoz köthető: a posztmodern episztemológiai bizonytalansága ugyanis előtérbe helyezi a tudattalant, az összetettséget, a szimulákrumot, a töredezettséget, az irodalmi keretrendszerek áthágását, az ambivalenciát, a heterogenitást stb. (DI GERÓNIMO 2005, 91–92). Ebből a nézőpontból tekintve, az autofikció és a metafikció az irodalmi kánont, és ezen belül a műfaji kánont is kikezdő kísérletezésként fogható fel, ami nem csupán a regényre – alapját elsősorban a francia újregény adhatja –, de a novellára is kiterjed. Di Gerónimo két világhírű argentin szerző, Jorge Luis Borges és Julio Cortázar műveinek rövid

⁶ Éppen ezt teszi a *Köd* főszereplője, Augusto Pérez is, amikor Orpheusnak keresztelt kutyájával „beszélget”.

elemzésével szemlélteti megállapításait: elbeszéléseikben ugyanis megfigyelhető az önreflexív diskurzus beültetése, ami által zárójelbe helyeződik a narratív diskurzus, és így a gondosan kidolgozott történetszál jelenléte; mindez azzal a céllal, hogy elbizonytalanítsák a fikció és a valóság közt húzódó határvonalat (vö. DI GERÓNIMO 2005, 94). Salvador Elizondo műveiről is hasonló megállapításokat tehetünk, sőt, akár azt is mondhatnánk, hogy a mexikói szerző kifejezetten az autofikciós eljárások, illetve a metanarrativitás előtérbe helyezésére törekszik, ami ezáltal poétikává lép elő: olyan befelé irányuló szövegmozgást alakít ki, ami lehetővé teszi, hogy önmagával „beszélgessen” (ezzel kapcsolatban akár a mimézis krízisééről is szólhatnánk).

Elizondo önmagával folytatott monodialógusát természetesen írásban folytatja; számos szövege – köztük nemcsak regényei és elbeszélései, hanem az általa írt esszék is – arról a törekvéséről tanúskodik, hogy fiktív írásainak elméleti keretet biztosítson. *La autocrítica literaria* (Irodalmi önkritika) című esszéjében például – ami először a még szuggesztívebb *Taller de autocrítica* (Önkritikai műhely) címen jelent meg 1972-ben a *Plural* folyóirat 14. számának hasábjain – az általa írt szövegekben követett eljárásokat szemlélteti. Módszerét három rövid pontba szedhetjük: először is el kell távolodnia önmagától,⁷ aztán beszélgetést kell kezdeményeznie önmagával,⁸ végül pedig látnia/láttatnia kell önmagát, ahogy ír.⁹ Gutiérrez Piña ugyanezt az esszét használja a címadó novella (*El grafógrafo*) elemzésére, amelyben Elizondo poétikája sűrűsödik: egyszerre jelenik meg benne „az írás önmagára utaló jellege”, a „körköröség”, illetve a „szolipszizmus” (GUTIÉRREZ PIÑA 2016b, 167–168).

Amennyiben a címadó *El grafógrafo* az elizondói önkritika modellje (vö. GUTIÉRREZ PIÑA 2016b), Unamuno *Y va de cuento...* című elbeszélése a (mono) dialógus prototípusa. Az 1905-ben írt szöveg csupán nyolc évvel később, 1913-ban jelenik meg az *El espejo de la muerte* című kötetben. Annak ellenére, hogy számos hasonlóságot mutat a *Köddel* és a *Cómo se hace una novela* című Unamu-

⁷ Elizondo ugyanis a következőképpen definiálja az önkritikát: „Tulajdonképpen ez egyfajta ügyetlen művészet, hiszen bizonyos fokú részrehajlásra készlet [...], de emellett kockázatvállalással is jár: egyes szám első személyben kell beszélni, de harmadik személyen keresztül, ez pedig olyan retorikai alakzatot feltételez, amelynek segítségével saját irodalmi hibáinkat ennek a másíknak a vállára helyezzük” (ELIZONDO 2013, 193).

⁸ Elizondo konkrétan arra utal a szövegben, hogy „amikor a szerző a kritikus bőrébe bújva önmagával beszélget, önmagának címzett kérdéseket tesz fel” (ELIZONDO 2013, 194).

⁹ Elizondo ezt gyakorlatilag szó szerint fejezi ki, miközben az *El grafógrafo* című novellából idéz: „A műről alkotott kritika ne a szöveg megjelenése után keletkezzen, hanem az írás során születessen meg: a kritika legyen módszer, és az írók. Azt írom, hogy írok, satöbbi' sémán alapuljon. Az írás folyamata során tehát látnom kell magam, miközben írok” (ELIZONDO 2013: 194. Kiemelés tőlem – B. P.).

no-szöveggel, meglehetősen kevés kritikai figyelmet kapott.¹⁰ Hasonlóképpen az *El grafógrafo*hoz, az *Y va de cuento...* cselekménye is egyetlen jelenetre, vagy ha úgy tetszik, egyetlen képre korlátozódik: az implicit szerző ismerteti a főszereplő Miguel (a szerző alteregója?) belső vívódásait, miközben az egy megrendelésre kért novellán dolgozik. Bár erre az önreflexív szövegre nem jellemzőek az Elizondo esszéjében és elbeszélésében egyaránt megjelenő koncentrikus körök, az íróasztal fölé görnyedő Miguel alakjához – direkt vagy indirekt módon – folytonosan visszakanyarodik az elbeszélés. És bár ez a motívum – az önmagára utaló szerző (autofikció), elbeszélés vagy mű (metanarrativitás) – a XX. századi és a kortárs irodalom (és művészetek) egyik legmarkánsabb ismertetőjele, Unamuno szövegének egyéb jellegzetességei által még szorosabb kapocs alakul ki a modern spanyol irodalom „filozófusa” és a mexikói Salvador Elizondo között. Ugyanis amennyiben Unamuno szövegét az elizondói önkritika tételei alapján vizsgáljuk, felfedezhető a mexikói szerző által fentebb ismertetett hármas csoportosítás: az implicit szerző egy másik *én* (az íróasztal fölé görnyedő Miguel) megalkotása által távolodik el önmagától, méghozzá azért, hogy lássa (és láttassa) önmagát írás közben, és így párbeszédbe elegyedjen alteregójával. Ez a párbeszéd viszont csak indirekt módon valósulhat meg, méghozzá a képzeletbeli implicit olvasóval folytatott párbeszéd beiktatásával.

Ám ha megfordítjuk a dolgot, és Unamuno felől közelítünk Elizondo rövid-prózájához, a két szerző között további hasonlóságok is körvonalazódnak. A *Köd* az irodalomkritika által legtöbbször idézett jelenete a XXXI. fejezetben található, amikor is Miguel de Unamuno és az általa teremtett regényalak, Augusto Pérez személyesen találkoznak és arról beszélgetnek, hogy az egyén nem önállóan létező entitás; egészen odáig jutnak, hogy talán magát Unamunót is álmodta vagy teremtette valaki (talán maga Isten).¹¹ A spanyol szerző eszmefuttatása az *Y va de cuento...*-ban, szintén a szöveg végkifejletéhez közelítve (már ha egyáltalán beszélhetünk végkifejletről) nemcsak hogy megismétlődik, de visszájára is fordul:

A regény hőse hozza létre saját alkotóját; ezt a gondolatot – és ez itt a reklám helye – a leleményesen megírt és igen elmélyült *Don Quijote és Sancho Panza*¹² [...] című művemben fejtem ki, amelyben arról írok, hogy márpedig éppen Don Quijote alkot-

¹⁰ A novellával foglalkozó csekély számú tanulmány között említhetjük a következőket: FERNÁNDEZ, Ángel R. (1987), El género literario y el intérprete-lector en „Y va de cuento” y *Cómo se hace una novela*, *Anales de Literatura Española Contemporánea* 1987/3, 327–336; ÁLVAREZ CASTRO, Luís (2006), El personaje-escritor en la narrativa breve de Miguel de Unamuno: metaliteratura y autobiografía, *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* 2006/42, 13–38.

¹¹ A *Köd* tehát a diakronikus módszer követve autofikcióként is olvasható.

¹² Ford. CSEJTEI Dezső és JUHÁSZ Anikó, Budapest, Európa, 1998.

ta Cervantest, és nem fordítva. Ha ez így van, akkor engem vajon ki alkotott? Nem fér hozzá kétség, hogy a novellám szereplője. Igen, így van: én nem vagyok más, csak a novellahős fantáziájának szüleménye (UNAMUNO 1913, 228).

Ez az Unamuno esszéiben és fiktív szövegeiben gyakorta megismétlődő gondolatsor Jorge Luis Borges számos írásában visszaköszön, ám Salvador Elizondo műveiben is egyértelműen fellelhető. Erre Amadeo López is rámutat: „az elizondói narratíva rögeszméinek tekinthető tükörmotívum jelenléte – akár Unamunónál és Borgesnél, akik, mint közismert, nagy hatással voltak a szerzőre – az egyén lételméleti állandóságának megkérdőjelezésére utal” (LÓPEZ 2010, 330). Ez a hatás nem csupán Elizondo López által idézett *La historia según Pao Cheng* és az *El hipogeo secreto* című írásaiban jelenik meg, hanem a már fentebb említett *Diálogo en el puente*-ben is, amely az álom-metafora által direkt módon is utal Unamuno köd-motívumára: „mert az álom egyfajta köd, amelyben rózsák bimbóznak” (ELIZONDO 2013, 13). A ködben szirmot bontó rózsák képe viszont rögtön ellenpontozást kap az álom másik jelentésével („szűk zsákutca”) [ELIZONDO 2013, 13]), ami akár Unamuno másik rögeszméje, a halál metaforájaként is értelmezhető. Hasonlóképpen a *Ködhöz*, Elizondo elbeszélése is az egymásnak feszülő ellentétek dialektikájára épül. A motívum megismétlődik az *El grafógrafo* másik elbeszélésében is, amely az *Una ocurrencia incomprensible* (Egy érthetetlen történet) címet viseli: Salvador Elizondo ellátogat az (implicit) szerzőhöz, hogy közölje vele: „Én az vagyok, akit te álmodsz, hogy vagy” (ELIZONDO 2013, 109). Az identitás effajta aláásása, ami egyúttal a szerzői szubjektum elbizonytalanítását is eredményezi, olyan autofikciós eljárásnak tekinthető, ami alapján – Scholz László szavaival élve, aki az argentin Macedonio Fernández kapcsán ír ugyanerről az eljárásról – megállapíthatjuk, hogy a szereplő (ebbe a kategóriába értve az implicit szerzőt is) „csupán egyetlen nézőpontból szemlélt vagy álmodott létezőként feltételezhető” (SCHOLZ 2000, 36).

Unamuno elbeszélésének implicit szerzője saját alkotásán ironizál, ismerteti Miguel belső vívódását (aki nem tudja eldönteni, hogy milyen témáról írjon), egyúttal ki is neveti őt, amiért arra törekszik, hogy megnyerje az olvasóközönség figyelmét; ezáltal az „alkotás” jelentése is megkettőződik, hiszen az nemcsak a szereplőre, hanem magára a szövegre is vonatkoztatható, amelyet éppen olvasunk.¹³ De akkor is az olvasóra gondol, amikor mellett érvel, hogy „a hősöm [Miguel] számára a novella csupán *ürügy*ként szolgál arra, hogy ismertesse éleselméjű megfigyeléseit, fantáziadús jellemét, paradoxonjait, és így tovább, és így tovább” (UNAMUNO 1913, 225. Kiemelés tőlem – B. P.). Unamuno ezzel értelemezési kulcsot ad az olvasó kezébe, hiszen felfedi írásainak másik állandóját: elbeszélései csupán

¹³ Érdemes ezt egybevetni a *Köd* előszavával, amelyben a fiktív Víctor Goti hosszasan elemzi az olvasóközönség (rossz) ízlését.

űrügként szolgálnak az írás folyamatáról, saját írásairól és az olvasóról tett megállapításai ismertetéséhez. Ez a fortély Salvador Elizondo íásaiban egyaránt megjelenik, példaként említhetjük a *Tractatus rethorico-pictoricus* és a *Mnemothreptos* című elbeszéléseket: az előbbiben a festészet (tehát a képi ábrázolás) és az írás kapcsolatáról elmélkedik, míg az utóbbiban szó szerinti értelemben vett önkritikát folytat, hiszen folytonosan kommentálja és újraírja az első bekezdést.

Az *Y va de cuento...* elbeszélőjének érvelése alapján az elbeszélő szöveg egyik legfontosabb alappillére a kitérő (digresszió); ahogy minden irodalmi témát, ezt is ironiával kezeli az implicit szerző: „Engedje meg, kedves olvasó, hogy egy pillanatra félbeszakítsam az elbeszélés fonalát” (UNAMUNO 1913, 227). Ez természetesen nem csupán az olvasó felé történő kikacsintás, hanem az olvasói elvárások aláásása is egyben, hiszen elbeszélését nem „egy pillanatra”, hanem huzamosabb időre szakítja meg. Ezután arról szól, hogy Miguel gyakorta ír cselekmény nélküli novellákat (UNAMUNO 1913, 225), majd etimologizálni kezd: két megegyező kiejtésű spanyol szó, az „hilación” (fonás, szövés) és az „ilación” (következtetés) közti különbségeket fejti ki. A Miguelre olyannyira jellemző, paradoxonokra építő, humoros játékot ezúttal nem a szereplő, hanem az implicit szerzői szubjektum végzi el; következésképpen a metafikciós elemek beépítése által sikerül összemosnia önmagát (mint valós szerzőt) implicit énjével (az elbeszélővel) és alteregójával (a szereplő Miguellel).¹⁴

Salvador Elizondo kísértetiesen hasonló eljárásokat használ fiktív szövegeiben: a metadiskurzust az autofikcióval ötvözi. *Ambystoma trigrinum* című elbeszélésében megállapítja, hogy „a digresszió nem csupán a próza legfontosabb sajátossága; a próza a digressziótól kel életre” (ELIZONDO 2013, 27), amit poétikája egyik tételeként is értelmezhetünk. A *Tractatus rethorico-pictoricus*ban amellet érvel, hogy „az értekezés gyakorta arról értekezik, hogy a diskurzuselemzésben mit jelent az értekezni ige” (ELIZONDO 2013, 61). Az Elizondo által jelzett tautológia a filológiai okfejtés kifigurázásaként értelmezhető, ám azt is jelzi, hogy a szerző egyúttal a narratológia egyik alapfogalmát is célba veszi: kijelentésével elutasítja a narratív esemény definícióját,¹⁵ következésképpen az elbeszélő diskurzus helyett a leíró diskurzus mellett teszi le a voksát.

Ezzel kapcsolatban Unamuno elbeszélője a következő megállapítást teszi: „egy jó novellában a szituációk és az átmenetek a legfontosabbak. De legfőként az utóbbiak” (UNAMUNO 1913, 226). Ám figyelembe véve a szöveg ironikus jellegét, valójában éppen az ellenkezőjét akarja mondani, hiszen semmiféle „átmenet” nem valósul meg a novellában; ezzel a spanyol szerző is aláássa Bal megállapítását,

¹⁴ Ezzel maga Unamuno is ellentmond a lejeune-i *önéletírói paktumnak*, amely szerint kizárt, hogy egy regényszereplő a szerző nevét viselje.

¹⁵ Vö. BAL 1990, 21: „átmenet egyik állapotból a másikba, amelyet a szövegben megjelenő individuumok okoznak vagy tapasztalnak”.

miszerint „az átmenet szó azt is jelzi, hogy a narratív esemény egyúttal értendő *folyamaként, változásként*” (BAL 1990, 21. Kiemelés az eredetiben). Nemigen tudunk tehát átmenetről, folyamatról vagy változásról beszélni olyan szövegekben, mint az *Y va de cuento...* vagy a *Tractatus rethorico-pictoricus*, már csak azért sem, mert a metanarrativitás centripetális erőtere mindig visszautal magára a szövegre. Az Unamuno által használt egyik intertextus is erre utal; Lope de Vega *Szonett a szonettéről* című művéből idéz egy sort: „a két első itt szökebb bolondul” (UNAMUNO 1913, 224).¹⁶ Ám ezzel lényegi változtatást eszközöl Lope szonettjén: az eredetiben a „két első” helyett „három első” szerepel, ami a szonett első versszakának első három sorára utal; Unamuno ezt az általa írt novellára alkalmazza, ám megtartja a szonett tréfás jellegét, amelyben Lope azon ironizál, hogy mennyire könnyű/nehéz megrendelésre írni – ahogy azt Miguel is teszi a novellában. Unamuno tehát kihasználja az idézet kettős jelentését, hogy aztán a metairodalmi diskurzus alappillérvé avassa.

Ugyanakkor nem csupán Miguel tépelődik a választandó témán, hanem az implicit szerző is Miguel kilétén és kettejük hierarchiáján; ezzel szerkezetileg Elizondo kötetének *Novela conjetural* (Feltételezéseken alapuló regény) című novellájára emlékeztet, amelyben az implicit szerző egyik regényének főszereplőjéről, Amaliáról elmélkedik. Elizondo nemcsak hogy feltételezések ironikus játékára építi a novella szerkezetét, de a felsorolást is alkalmazza: a feltevések ugyanannak a szónak a változatain alapulnak, és ez újfent alátámasztja, hogy Elizondo írásművészete a variáció elvén alapul (lásd GUTIÉRREZ PIÑA 2016b). Ám a variáció elve nemcsak szó- és szövegváltozatok egymásutániságára vonatkoztatható: a metafikciós diskurzus mellett a szerzői szubjektum autofikciós ábrázolásmódját is magába foglalja.

Miguel de Unamuno és Salvador Elizondo fent említett művei számos hasonlóságot mutatnak, melyek, ha nem is mindig tekinthetők a spanyol szerző közvetlen hatásának (egy részük például Borgesén keresztül is átszűrődhetett), mégis egyértelművé teszik az unamunói (*mono*)*dialogus* és az elizondói *önkritika* rokonságát. Az általuk írt szövegek egy része elutasítja a mimetikus ábrázolásmódot és – Scholz László szavaival élve – „a narratív cselekmény helyett a szituációra fektetik a hangsúlyt”, így a szövegekben megjelenő „egyetlen szituáció a mű alfája és omegája, sokkalta lényegesebb, mint a benne szereplő alakok, végeredményképpen meghívás az olvasónak, hogy részt vegyen az alkotásban” (SCHOLZ 2000, 31–32). Ez az egyetlen szituáció pedig maga az „alkotói folyamat” (SCHOLZ 2000, 32): olyan szerző képe, aki az íróasztal fölé hajol, kezében a toll; önmagára utaló szöveget ír, amely által a szerző is folytonosan önmagára utal.

¹⁶ Kosztolányi Dezső fordítása alapján.

Bibliografía

- Enrique ANDERSON IMBERT (2007), *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel.
- Mieke BAL (1990), *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, ford. Javier FRANCO, Madrid, Cátedra, 3. kiadás.
- Ana CASAS (2014), *La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales*, in uő (szerk.), *Fabulaciones del yo. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Madrid–Frankfurt, Iberoamericana–Vervuert, 7–21.
- María Ángeles CHAPARRO DOMÍNGUEZ (2013), El concepto de novela y antinovela en *La Varona. Antinovela*, de Francisco Contreras Pazo (1975), *Lectura y Signo* 2013/8, 131–144.
- Miriam DI GERÓNIMO (2005), Laberintos verbales de autoficción y metafiction en Borges y Cortázar, *Cuadernos de CILHA* 2005/8, 91–105.
- Salvador ELIZONDO (2000), *El retrato de Zoe y otras mentiras*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, Letras Mexicanas.
- Salvador ELIZONDO (2013), *El grafógrafo*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, Letras Mexicanas.
- Claudia L. GUTIÉRREZ PIÑA (2016a), *Las variaciones de la escritura. Una lectura de El grafógrafo y de la obra de Salvador Elizondo*, Ciudad de México – Toluca, El Colegio de México – Universidad Autónoma del Estado de México.
- Claudia L. GUTIÉRREZ PIÑA (2016b), Salvador Elizondo: una poética de su escritura, in uő – Elba SÁNCHEZ ROLÓN (szerk.), *Salvador Elizondo: ida y vuelta. Estudios críticos*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 167–194.
- Karl HÖLZ (1995), Entrevista con Salvador Elizondo, *Revista Iberoamericana* 1995/2–3, 121–126.
- Amadeo LÓPEZ (2010), El universo novelesco de Salvador Elizondo, in Rafael OLEA FRANCO – Laura Angélica DE LA TORRE (szerk.), *Doscientos años de narrativa mexicana*, Ciudad de México, El Colegio de México, 321–344.
- Vicente Luis MORA (2012), Autonovela, metafiction y circularidades, in Marta ÁLVAREZ – Antonio J. GIL GONZÁLEZ – Marco KUNZ (szerk.), *Metanarrativas hispánicas*, Münster, LIT Verlag Münster, 43–51.
- SCHOLZ László (2000), El No-Existente Caballero (Unamuno y Macedonio Fernández), in uő, *Ensayos sobre la modernidad literaria hispanoamericana*, Murcia, Universidad de Murcia, 29–41.
- Miguel de UNAMUNO (1913), Y va de cuento..., in uő, *El espejo de la muerte (Novelas cortas)*, Madrid, Renacimiento, 223–230.
- Miguel de UNAMUNO (2004), *Niebla*, bev. Mario J. VALDÉS, Madrid, Cátedra.
- Mario J. VALDÉS, (2004), El diálogo como modelo ontológico, in Miguel de UNAMUNO, *Niebla*, bev. Mario J. VALDÉS, Madrid, Cátedra, 11–21.